

1990-2010 : vingt ans d'historiographie néerlandaise

1990-2010: twenty years of Dutch historiography

Caroline van Eck, Jan van Adrichem et Anton Boschloo

Traducteur : Mireille Cohendy, Emmanuelle Delanoë-Brun et Édouard Vergnon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/757>

DOI : [10.4000/perspective.757](https://doi.org/10.4000/perspective.757)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 671-685

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Caroline van Eck, Jan van Adrichem et Anton Boschloo, « 1990-2010 : vingt ans d'historiographie néerlandaise », *Perspective* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 30 juin 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/757> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.757>

1990-2010 : vingt ans d'historiographie néerlandaise

Réflexion de Caroline van Eck et réactions de Jan van Adrichem et d'Anton Boschloo*

Enjeux disciplinaires et politiques de la recherche

Caroline van Eck

Depuis la Seconde Guerre mondiale, deux événements intellectuels majeurs ont marqué l'évolution de l'histoire de l'art en tant que discipline académique dans le monde occidental : d'une part, l'émigration vers la Grande-Bretagne et les États-Unis d'historiens de l'art allemands et autrichiens tels que Edward Wind, Nikolaus Pevsner, Ernst Gombrich, Rudolf Wittkower et Erwin Panofsky et, d'autre part, l'émergence dans les années 1970 et 1980 de nouvelles méthodologies et approches qui ont redessiné les frontières de la discipline, comme l'histoire sociale, la *New Art History* et le développement des *Visual Studies* dans les sciences humaines. Cependant, à la différence de la Grande-Bretagne ou de l'Allemagne, le retentissement de ces deux événements fut plus limité aux Pays-Bas, où les politiques institutionnelles ont davantage contribué à définir les priorités, les méthodes et les thématiques de la recherche. Par la préférence accordée aux recherches interdisciplinaires fondées sur des modèles empruntés aux sciences, ces politiques ont permis de s'éloigner des controverses sur la nature de la discipline, questions qui avaient dominé les débats à partir des années 1950 et qui s'étaient essouffées à la fin des années 1990.

Le contexte international

S'il envisagea un temps de s'installer à Utrecht ou à Leyde, c'est à Londres en 1933 qu'Aby Warburg décida d'établir sa bibliothèque et l'institut qui porte son nom. Ce choix est exemplaire de celui de nombreux historiens de l'art allemands et autrichiens, pour qui les Pays-Bas ne représentèrent qu'une étape dans leur exil vers l'Angleterre ou les États-Unis. Cette tendance ne fut pas sans conséquence sur le développement de l'histoire de l'art néerlandaise, qui évolua dans une direction très différente de celle prise en Allemagne ou dans le monde anglophone. L'arrivée en Grande-Bretagne de Rudolf Wittkower, Nikolaus Pevsner, Fritz Saxl et Edgar Wind bouleversa profondément la discipline, car ils introduisirent de nouvelles problématiques et des méthodes éloignées de celles de leurs collègues britanniques. Issus des interrogations nées au début du XIX^e siècle en Allemagne, ces questionnements portaient sur la nature même de la discipline ; il s'agissait de savoir si l'histoire de l'art était une *Geisteswissenschaft* impliquant des questions esthétiques sur la nature et le sens de la création artistique, ou au contraire une science historique fondée sur un travail d'exhumation de sources primaires et axée sur des questions d'évolution stylistique, d'attribution et de monographies d'artistes. Nourris de ces réflexions, Wittkower, Saxl et Wind introduisirent des techniques de recherche historique très sophistiquées, ainsi que des questions et des méthodes novatrices à l'instar de l'iconologie développée par

Caroline van Eck, professeur depuis 2006 à l'université de Leyde, a travaillé sur la théorie de l'architecture, la rhétorique et les arts, et les rapports entre l'œuvre d'art et ses spectateurs. Elle a notamment publié en 2007 *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe* (Cambridge, 2007). Elle dirige également depuis 2005 une équipe de recherche pluridisciplinaire pour le programme « Art, Agency and Living Presence in Early Modern Italy ».

Jan van Adrichem, qui a été conservateur au Musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam puis responsable des collections du Stedelijk Museum à Amsterdam, enseigne l'histoire de l'art moderne à l'université d'Utrecht. Ses travaux portent sur l'art moderne et contemporain, l'art dans l'espace public et les musées d'art moderne. Il est l'auteur de *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland 1910-2000: Picasso als pars pro toto* (Amsterdam, 2001).

Anton Boschloo a dirigé le Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut de Florence de 1975 à 1976 et a été professeur à l'université de Leyde de 1976 à 2001. Il a publié sur l'histoire de l'art italien des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi que sur les académies et sur les traités d'art, le sujet de son livre *The Limits of Artistic Freedom: Criticism of Art in Italy from 1500 to 1800* (Leyde, 2008).

Panofsky ou des interprétations de Warburg sur la résurgence des formes artistiques classiques comme phénomène culturel¹.

Le renouvellement disciplinaire issu de l'apport des sciences sociales, des théories culturelles et de l'engouement pour le *Visual Turn*, autre grand développement de l'après-guerre, gagna lentement les Pays-Bas, comparativement au monde anglo-saxon. Regroupé dans les années 1990 sous la bannière de la *New Art History*, ce mouvement était né avec la publication par la Middlesex Polytechnic University de la revue *Block*, qui se nourrit de l'école des *Annales* en France, du *New Historicism* venu de Californie, mais également du relativisme culturel développé par l'anthropologue Clifford Geertz. C'est au renouvellement disciplinaire d'après-guerre que l'on doit l'émergence de nouvelles thématiques de recherche tels que l'histoire des paysages et des jardins, les rapports entre texte et image, ou encore l'histoire et la théorisation de la photographie. Son effet le plus marquant fut sans doute le renouveau de la muséographie, à la croisée de réflexions sur la conservation, l'exposition d'œuvres d'art, le rôle du conservateur, le statut du musée et l'impact social de ces activités.

Dans un excellent panorama de l'histoire de l'art britannique récente², Stephen Bann montre comment la nature double de la discipline – d'une part historique, de l'autre analytique, descriptive et critique des objets d'art – n'a cessé d'animer toutes les réflexions théoriques et méthodologiques depuis les années 1970. Finalement, bien que la question soit rarement explicite, c'est l'autonomie de l'histoire de l'art qui est en jeu, et par conséquent l'art lui-même. Mais si cette question domina les débats sur la nature et l'avenir de la discipline aux États-Unis, en Grande Bretagne comme en Allemagne, les grandes orientations internationales dessinées ici n'ont eu que très peu d'influence aux Pays-Bas.

Jusqu'aux années 1970 : une discipline du XIX^e siècle dans un monde en mutation

L'histoire de l'art néerlandaise a manqué le rendez-vous avec l'école allemande et autrichienne d'avant-guerre. Par conséquent, elle a mis plus de temps à s'éloigner des objectifs qu'elle s'était fixés au XIX^e siècle. Il suffit de considérer l'histoire architecturale pour s'en convaincre : jusqu'à la fin des années 1950, les manuels publiés aux Pays-Bas demeurèrent fidèles à une approche stylistique formelle, même bien après la publication par Pevsner et Wittkower de travaux qui associaient les recherches à partir d'archives aux questions de fonction, de sens ou d'impact socio-culturel des bâtiments. Hormis Willem Vogelsang à Utrecht et Henri van de Waal à Leyde, les historiens de l'art néerlandais rechignèrent à s'écarter du périmètre de recherche délimité par leurs prédécesseurs Abraham Bredius et Cornelius Hofstede de Groot autour de considérations de style, d'attribution et de *connoisseurship*. Comme dans l'Angleterre de l'avant-guerre, l'histoire de l'art demeurait la chasse gardée des conservateurs de musées, au point que la plupart des chaires dans cette discipline ne furent créées qu'après la Seconde Guerre mondiale.

Le principal débat sur les sciences humaines dans les Pays-Bas de l'après-guerre portait sur leurs fondements : il s'agissait de savoir si les humanités, et en particulier la philosophie et l'histoire, devaient se concevoir comme une science dure ou au contraire comme une science humaine dans la tradition des *Geesteswetenschappen*. Aspiraient-elles à la compréhension en profondeur du sujet singulier, qu'il soit individu ou œuvre d'art, ou au contraire à la formulation de lois générales explicatives, fondées sur des expériences reproductibles ? Dans les années 1950 et 1960, ce débat s'articula autour des concepts d'explication (*erklären*) et de compréhension (*verstehen*), puis se transforma dans les années 1970 et 1980 en un clivage entre les

adeptes d'une approche herméneutique d'un côté, et les tenants de la sémiotique ou du structuralisme de l'autre. Contrairement à leurs collègues en histoire, en philosophie et en psychologie, les historiens de l'art ne prirent qu'une faible part à ces discussions, sans doute convaincus que leur discipline, par la nature même de son objet, appartenait pleinement aux sciences humaines et à une herméneutique idéale qui consiste à comprendre les œuvres dans leur singularité. En d'autres termes, le caractère unique de l'art et de son étude fit figure d'axiome interdisant tout débat sur les fondements de la discipline.

L'opposition entre science et herméneutique joua un rôle implicite mais néanmoins considérable dans le déroulement du Rembrandt Research Project (RRP) débuté en 1968, et qui visait initialement à établir la liste définitive des toiles du maître grâce aux techniques scientifiques les plus récentes³. Jamais auparavant dans l'histoire de l'art néerlandais on n'avait mené à bien un projet collaboratif d'une telle ampleur, tant par ses ambitions que par ses financements : il s'agissait rien moins que de répondre à des questions concernant l'authentification des œuvres, qui remontaient au début du XVIII^e siècle, voire plus tôt. Sans grande surprise, le RRP se heurta à quelques difficultés. Face à l'incapacité de la technologie à fournir les réponses attendues, il fallut revoir les ambitions du projet et faire de nouveau appel aux compétences traditionnelles, notamment associées au *connoisseurship*. L'approche scientifique d'abord retenue pour le projet suscita en outre des questions auxquelles l'analyse quantitative ne pouvait répondre – sur le style, sur le lien entre théorie et pratique, mais surtout sur les critères permettant de déterminer avec certitude l'authenticité d'une œuvre attribuée à Rembrandt. Aussi discrète fut-elle, l'inflexion positiviste donnée au projet, qui fit écho aux débats des années 1950 et 1960 sur les fondements des humanités, s'avéra finalement un obstacle considérable à sa réalisation. Dans la dernière publication en date, Ernst van de Wetering revient à une analyse détaillée des sources manuscrites liées à l'atelier de Rembrandt, comme celles de Samuel van Hoogstraten, pour expliquer les évolutions stylistiques du maître, des œuvres de jeunesse aux toiles de la maturité⁴.

Le dernier grand débat méthodologique en histoire de l'art aux Pays-Bas fut déclenché en 1983 par *The Art of Describing*, ouvrage de Svetlana Alpers consacré à l'art de la description comme caractéristique définissant la peinture néerlandaise au XVII^e siècle⁵. Alpers y remet en cause la pertinence d'une interprétation de la peinture néerlandaise selon les modèles hérités de l'art italien, affirmant, au contraire, que l'école du Nord attachait plus d'importance à la description et à l'analyse détaillée qu'à l'élaboration de récits visuels vraisemblables – dans la tradition des *historiae* préconisée par Alberti, qui a fourni les fondements de l'analyse iconographique de Panofsky. Aux yeux de l'historienne, l'art néerlandais devait être considéré comme appartenant à une culture visuelle propre, forgée à une époque marquée par des évolutions scientifiques, politiques et religieuses qui modifièrent profondément la façon dont les Néerlandais représentaient leur univers. Les historiens de l'art, aux Pays-Bas, objectèrent à Alpers une critique empreinte de positivisme : ils lui reprochèrent non pas son postulat central sur l'inadéquation du modèle italien, mais l'absence de sources primaires capables d'étayer sa proposition théorique. Son discours qui tend à considérer l'art néerlandais comme partie intégrante d'une culture visuelle proprement septentrionale fut réduit alors à une polémique sur le symbolisme caché des œuvres et sur la possibilité de documenter des positions contradictoires sur l'art néerlandais, en s'appuyant sur des sources primaires. En d'autres termes, les nouvelles théories développées par Alpers sur le

statut spécifique de l'art et sur les disciplines nécessaires pour le comprendre se trouvèrent ainsi ramenées au vieux débat opposant science et herméneutique, le positivisme étant une position de replis.

Fragmentation

Dans ce contexte, on ne s'étonnera pas que les lignes de fracture se soient multipliées ces trente dernières années. L'histoire de l'architecture, traditionnellement enseignée au sein des départements d'histoire de l'art aux Pays-Bas – plutôt que dans les écoles d'architecture, comme dans nombreux pays –, s'est peu à peu éloignée de l'histoire de l'art, aussi bien dans ses méthodes et ses objectifs que par le public ciblé. De même, dans les arts visuels, un fossé s'est creusé entre l'étude de l'époque contemporaine et celle de la période moderne, elle-même divisée par la scission méthodologique qui sépare les travaux sur l'art italien de ceux menés sur les écoles du Nord.

Le développement de l'histoire de l'architecture au XX^e siècle en tant que discipline académique⁶ obéit à un projet fondamentalement différent de celui des arts visuels. Les pères fondateurs de l'histoire de l'architecture moderne, Siegfried Giedion, Nikolaus Pevsner et Rudolf Wittkower, avaient souhaité légitimer le modernisme en démontrant les similarités formelles entre les principes adoptés par Le Corbusier, Mies van der Rohe et Philip Johnson, et ceux de l'architecture de la Renaissance ou du XIX^e siècle. Dans les années 1970 et 1980, des théoriciens de la post-modernité tels que Charles Jencks ou Manfredo Tafuri ont remis en question l'idéologie moderniste, soulignant par là même la nature idéologique de son historiographie. À l'instar d'Alina Payne, qui a montré l'importance de l'esthétique moderniste pour la conception de l'histoire développée par Wittkower⁷, Auke van der Woud a fait apparaître, dans son ouvrage consacré aux débats architecturaux du XIX^e siècle, la tendance des historiens à mettre systématiquement en avant Pierre Cuyper et Hendrick Berlage comme principaux agents de l'introduction du modernisme aux Pays-Bas, ignorant par là même d'autres courants majeurs comme l'éclectisme, inspiré par l'École des Beaux-Arts de Paris⁸.

Cette réévaluation de l'historiographie moderniste a permis de mettre en lumière une des différences fondamentales entre l'histoire de l'art et l'histoire de l'architecture : jusqu'à très récemment, cette dernière est principalement faite par des architectes et à l'attention d'architectes, d'urbanistes et de designers, alors que l'histoire de l'art était écrite non par des artistes mais par des universitaires dotés d'une formation historique, et à destination d'historiens et de conservateurs de musées. Les Pays-Bas faisaient figure d'exception dans la mesure où l'histoire de l'architecture est enseignée essentiellement dans les départements d'histoire de l'art : elle a disparu des programmes des grandes écoles d'architecture à Delft et à Eindhoven après 1968 avant d'y être timidement réintroduite dans les années 2000. À la différence des travaux réalisés aux États-Unis et dans la plupart des pays européens, la grande majorité des thèses en histoire de l'architecture sont écrites par des historiens de l'art spécialisés en histoire de l'architecture et non par des architectes. En portant son attention sur les interactions entre les conceptions architecturales, les préférences historiques et les approches historiographiques, caractéristiques du modernisme, l'histoire de l'architecture aux Pays-Bas a ainsi pu se libérer de sa subordination à la pratique architecturale. Dotée d'une certaine autonomie intellectuelle, elle est plus apte que l'histoire de l'art à s'ouvrir à des méthodes interdisciplinaires issues de la sociologie, de la théorie critique ou de l'histoire sociale. Les travaux récents de Van der Woud, comme d'autres historiens de l'architecture du XX^e siècle, privilégient non pas une approche monographique mais une réflexion sur l'architecture comme vecteur social et culturel.

Au sein des recherches en histoire de l'art, les études portant sur la période moderne et sur l'époque contemporaine ont aussi considérablement divergé. Les *Visual Studies*, nées en Angleterre et aux États-Unis à la fin des années 1970 sous l'influence de la théorie française, ont profondément modifié la recherche en art et en architecture contemporains, sans pour autant s'étendre à celle consacrée à la période moderne. Les controverses décrites précédemment avaient touché en réalité aux fondements mêmes de la discipline ; mais l'objet du débat pour les modernistes – l'art néerlandais à l'époque moderne et ses approches – présentait un cadre si circonscrit que la discussion n'a eu finalement aucune répercussion sur l'ensemble du champ d'études. À l'inverse, les chercheurs travaillant sur l'époque contemporaine adoptèrent volontiers l'ouverture conceptuelle que leur offraient les *Visual Studies* ; mais, se considérant comme concernés avant tout par l'image et le visuel, et beaucoup moins par l'histoire, ils s'abstinrent du débat concernant le statut de l'histoire de l'art en tant que discipline historique. Pour revenir à l'analyse de Stephen Bann sur les enjeux de la discussion récente sur la nature de l'histoire de l'art – spécialité historique ou discipline théorique centrée sur l'image –, il apparaît clairement que les chercheurs travaillant sur la période moderne ont choisi la première méthode par attachement à l'historicité de leur objet d'étude, tandis que les spécialistes de l'art contemporain sont davantage devenus des théoriciens de l'image que des historiens de l'art actuel. Les nouveaux programmes qui s'inscrivent dans la perspective globale des *World Art Studies* se présentent non pas comme des études historiques sur le développement des arts dans le monde entier, mais comme une réflexion systématique sur les conditions de la mondialisation et ses effets sur l'art contemporain.

Nouvelles orientations institutionnelles du financement et de l'organisation de la recherche

Les débats méthodologiques évoqués jusqu'ici n'aboutissant finalement à aucun consensus, la plupart des historiens de l'art aux Pays-Bas finirent par s'en désintéresser à la fin des années 1980. Les approches innovantes se développèrent de manière inattendue : dans les années 1990, le gouvernement prit de nouvelles orientations financières pour rendre la recherche néerlandaise en sciences humaines conforme aux exigences internationales, en la dotant notamment de groupes de recherche reconnus autour de thématiques porteuses. Cette résolution prit la forme d'une réaffectation de fonds alloués aux universités vers des programmes de financements réservés à des projets de recherche collectifs, l'un des objectifs étant de soutenir des jeunes dans l'élaboration de leur carrière scientifique. L'attribution des financements fut confiée à la Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) qui, privilégiant la recherche interdisciplinaire, mit en place un système de sélection, déjà appliqué dans les sciences dures mais moins courant dans les sciences humaines, qui consiste à faire évaluer les propositions de recherche et les profils des candidates par les pairs⁹.

Ces nouvelles méthodes de financement des sciences humaines ont eu un effet considérable aux Pays-Bas, dans la mesure où, pour être retenus, les candidats aux bourses de recherche doivent faire état d'articles parus dans des revues internationales à comité de lecture, avoir participé à des conférences internationales comme celle du College of Art Association de New York, et avoir publié des monographies pour des presses universitaires anglophones. Naturellement, la jeune génération des historiens de l'art néerlandais est plus ouverte à l'international que ses prédécesseurs. Mais la nature de la recherche s'en est également trouvée modifiée, puisque la NWO donne

la part belle aux projets collectifs et interdisciplinaires sur des thématiques vastes aux dépens des études monographiques privilégiées jusqu'alors. Avec la diminution progressive du temps et des moyens alloués à la recherche au sein de l'université, la NWO est appelée à devenir la source principale de financement de la recherche aux Pays-Bas. En d'autres termes, il reviendra, à l'avenir, au Conseil des sciences humaines de la NWO, où ne siègent que quelques historiens, d'en définir les grandes orientations scientifiques. La recherche individuelle ne se maintiendra que dans la mesure où elle pourra répondre aux thématiques et aux critères d'excellence déterminés par la NWO. Les historiens de l'art néerlandais ont montré peu d'empressement à s'adapter à ces changements. S'ils ont pu financer des projets sur les aspects matériels d'œuvres d'art ou sur la numérisation de documents d'archives, ils demeurent réticents à s'engager dans ce type d'études collectives et interdisciplinaires que préconise la NWO.

Évolutions récentes

Fort heureusement, l'histoire de l'art aux Pays-Bas durant ces vingt dernières années ne se résume pas à une série de lignes brisées. De nouvelles orientations, alimentées par les évolutions de la discipline dans le champ de la recherche internationale et portées par d'autres acteurs que la NWO, ont également émergé, en particulier autour des aspects sociaux et économiques de l'histoire de l'art. À l'université de Groningue, l'historien de l'art Henk van Veen et ses étudiants, s'inspirant de *Mécènes et Peintres* de Francis Haskell sur les relations entre le peintre italien et ses commanditaires durant l'âge baroque¹⁰, ont révélé comment mécénat et calculs politiques ont joué un rôle important dans la façon dont les Médicis ont utilisé l'art et les artistes pour asseoir leur domination sur Florence¹¹. À Amsterdam, sous la houlette de Marten Jan Bok et Eric Jan Sluijter, l'Amsterdam Centrum voor de Studie van de Gouden Eeuw a mis en place des programmes de recherche consacrés à l'étude des conditions financières et économiques ayant favorisé l'extraordinaire explosion de l'art néerlandais au XVII^e siècle, qui s'inscrivent dans la continuité des travaux entrepris par Michael Montias¹². Au Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut de Florence (NIKI), on étudie le rôle joué par les agents et les collectionneurs de l'art néerlandais à l'étranger, soulevant de nouvelles interrogations sur les modes de transfert et d'expression du pouvoir. La théorie traditionnelle de l'appropriation par les artistes du Nord d'innovations venues du Sud, sur le mode de l'imitation simple, a été abandonnée au profit d'un modèle beaucoup plus sophistiqué, qui présuppose l'assimilation et l'adaptation par les artistes néerlandais d'aspects du travail de leurs collègues italiens, sans oublier le rôle d'autres facteurs et agents, notamment des commanditaires. Ce paradigme s'appuie sur une attention beaucoup plus grande portée aux techniques, aux instruments, aux modes de diffusion et aux médiateurs reliant le Nord et le Sud¹³. À Rome, le travail de Bert Treffers sur le baroque italien croise les nouvelles connaissances sur les mécènes aux recherches sur la rhétorique dans les arts visuels développées en France et en Italie par Marc Fumaroli et Giulio Carlo Argan, pour étudier en détail comment les commanditaires, les artistes et les spectateurs contribuèrent à forger la rhétorique visuelle de Caravage ou de Bernin¹⁴.

Bien que le renouvellement disciplinaire en histoire de l'art ne fût pas l'objectif affiché des nouvelles pratiques de financement de la NWO, il n'en résulte pas moins que, à côté des projets cités plus haut et engagés par d'autres institutions, ces dernières ont largement contribué à élargir le champ de la recherche en histoire de l'art. À l'exception de quelques bourses de recherches plus modestes attribuées à de jeunes chercheurs pour les encourager à poursuivre leur carrière aux Pays-Bas, la NWO s'est

essentiellement concentrée sur quelques programmes très ambitieux que nous décrivons succinctement. Associant leurs propres problématiques à celles de la NWO, les chercheurs impliqués dans ces projets ont soulevé des questions dépassant largement les frontières traditionnelles de l'histoire de l'art néerlandaise caractérisée par l'étude des artistes, des œuvres, du style et de l'iconographique.

De nouveaux horizons se sont ouverts. Dès 1995, Auke van der Woud, alors professeur d'histoire de l'architecture à la Vrije Universiteit d'Amsterdam, a obtenu un financement de la NWO pour mener à bien un programme visant à réécrire l'histoire de l'architecture néerlandaise au XIX^e siècle selon une perspective entièrement nouvelle, sous le titre « Vérité et caractère : le débat architectural aux Pays-Bas de 1840 à 1900 ». S'affranchissant de la pensée moderniste sur cette période, qui ne retenait que les architectes dont l'œuvre semblait annoncer le Modernisme, il s'est attaché à remplacer un modèle d'écriture de l'histoire centré sur les évolutions stylistiques et les innovations formelles par une approche plus nuancée. Dans une série d'articles et de monographies qui dessinent une vision plus riche de l'architecture de l'époque, Van der Woud a exploré les liens entre la théorie architecturale et sa réception dans le débat public, le rôle du commanditaire et la réévaluation du statut de l'architecte face aux ingénieurs et aux maîtres d'œuvre.

Un autre programme financé par la NWO, sous la direction de Maarten Delbeke de l'université de Leyde, s'est appliqué à suivre la signification changeante de l'architecture en tant que construction culturelle, depuis le plaidoyer primitiviste de Marc-Antoine Laugier dans *Essais sur l'architecture* (1753) en faveur de la « petite cabane rustique » comme modèle architecturale, à la présentation par Victor Hugo de Notre-Dame-de-Paris comme l'incarnation en pierre de l'histoire de la pensée et de la société qui l'a construite. Ce projet partage avec celui de Van der Woud un même questionnement fondamental sur l'importance du dessin architectural comme axe directeur de l'évolution de l'histoire de l'architecture, ouvrant ainsi la discipline aux considérations sur l'architecture comme vecteur culturel dans la société.

La tension entre l'histoire de l'art définie comme discipline historique ou vue comme analyse systématique des images, ou même de ce qui est visuel, et la question sous-jacente de l'autonomie de la discipline ou du statut irréductible du visuel, firent l'objet d'un projet également financé par la NWO intitulé « L'œuvre d'art et ses effets : le spectateur face à l'œuvre vivante dans l'Italie pré-moderne », projet placé sous ma direction à l'université de Leyde de 2006 à 2011. Une équipe d'historiens de l'art et d'historiens du théâtre y a étudié, avec le concours d'un philosophe et de spécialistes en psychologie cognitive et en histoire antique, un phénomène aussi répandu qu'il est peu analysé : la propension de tout spectateur à réagir à l'œuvre d'art comme s'il s'agissait d'un être vivant. Nous avons essayé de cerner ce phénomène irrationnel par une approche double, faisant appel d'une part à une perspective historique appliquée à la rhétorique classique, une technique de persuasion qui consiste en des représentations si vivantes que le public croit voir ce que l'orateur décrit ; d'autre part, en s'appuyant sur les travaux de l'anthropologue Alfred Gell, père d'une théorie anthropologique et globale de l'art, dont le principe repose sur la caractérisation de l'œuvre d'art comme agent (*agency*), à l'instar d'un individu qui évolue au sein d'un réseau comprenant l'artiste, le commanditaire, l'œuvre et le public. Cette double perspective nous a permis de comprendre plus finement comment les spectateurs du XVI^e au XIX^e siècle ont pu considérer les œuvres d'art comme des êtres vivants et quel sens ils ont pu donner à cette attitude apparemment irrationnelle. Elsje van Kessel a montré, par exemple, comment l'attitude du Vénitien Pietro Bembo doit être comprise

à la lumière du pétrarquisme et de l'usage religieux des icônes à Venise : ce dernier se comportait face au portrait de Bianca Capella, alors absente, comme s'il s'agissait de sa bien-aimée, lui parlant, l'embrassant, et même l'emmenant lors de ses visites chez le Doge. La chercheuse avance également que les peintures vénitiennes de cette période sont à comprendre comme des acteurs dans la vie sociale, jouant un rôle comparable à celui d'un être humain, bien qu'il s'agisse d'objets inanimés¹⁵.

Dans ce même ordre d'idée de renouvellement pluridisciplinaire, il convient de citer un autre projet mené par l'historienne de l'art Judith Pollmann, spécialiste des débuts de la période moderne à l'université de Leyde, qui étudie les constructions des mémoires de guerre durant le conflit néerlandais-espagnol de 1568 à 1648, à partir de textes, d'images, de journaux manuscrits et de récits historiques officiels. Ce projet considère la mémoire à travers ses matérialisations commémoratives et monumentales, et l'effet de celle-ci sur les personnes impliquées, sur la construction des identités et sur l'appréhension du passé plus largement. En cela, ce projet rejoint les études menées sur l'architecture comme productrice de signification culturelle ou sur la nature agentielle de l'art. C'est également l'un des seuls projets auquel historiens et historiens de l'art contribuent conjointement autour d'une thématique de recherche originale qui transcende les périmètres traditionnels des deux disciplines.

Ce panorama rapide des principaux projets financés par la NWO depuis vingt ans montre bien l'émergence de nouvelles orientations de l'histoire de l'art néerlandaise, qui ont permis aux chercheurs non seulement de mettre en pratique les innovations théoriques de la *New Art History*, mais aussi de passer outre les problèmes qu'elles posaient sur l'objet et le statut de la discipline. En assimilant des méthodes développées dans le champ de l'histoire culturelle, de l'anthropologie ou des études mémorielles, et surtout en élaborant de nouvelles méthodologies pour intégrer ces approches systémiques, les historiens de l'art sont parvenus à contourner l'opposition entre histoire de l'art et *Visual Studies*, qui n'avait que trop longtemps dominé la réflexion méthodologique.

Quelles méthodes et quelle autonomie pour l'histoire de l'art ?

Jan van Adrichem

Caroline Van Eck, dans son article sur l'état des recherches en histoire de l'art aux Pays-Bas au cours des vingt dernières années, offre une description approfondie et synthétique de l'évolution de cette discipline dans notre pays, en traitant aussi bien de ses atouts que de ses faiblesses. Naturellement, il aurait été possible de mettre en avant ou d'organiser différemment certains aspects, ce qui aurait conduit l'auteur à d'autres conclusions. Pour autant, l'image de l'historiographie néerlandaise n'en aurait pas été beaucoup modifiée. En revanche, la manière dont Van Eck juge l'évolution des recherches universitaires en histoire de l'art aux Pays-Bas dans les années 1990-2010 me semble plus problématique. Elle insiste sur l'absence supposée de renouveau méthodologique au sein même de la communauté des historiens de l'art. À la lire, ces derniers apparaissent comme un groupe de chercheurs spécialisés repliés sur eux-mêmes et peu ouverts aux idées et aux influences nouvelles qu'il s'agisse des méthodes et des modèles mis en place en Allemagne ou dans les pays anglo-saxons (histoire sociale de l'art, *New Art History*, etc.), ou des apports d'autres disciplines ayant développé des méthodologies applicables à nos objets d'étude et aptes à assurer le renouveau de nos recherches (les

Visual Studies par exemple)¹⁶. Van Eck souligne que les historiens de l'art néerlandais se montrent généralement réticents à s'engager dans un travail qui nécessite une collaboration interdisciplinaire. A-t-elle raison et, si oui, est-ce vraiment dommageable ?

Il me semble que Van Eck surestime l'importance du renouveau des méthodologies en histoire de l'art. Tant qu'une méthode continue à livrer des résultats pertinents, elle demeure, à mes yeux, exploitable et légitime. Qui oserait affirmer que l'ouvrage de Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, est obsolète du fait de sa méthodologie, alors que cette étude a été saluée par de nombreux spécialistes du monde entier¹⁷ ? Développer des méthodes novatrices ne devient important qu'à partir du moment où une problématique apparaît qui nécessite un tel renouvellement ; en cela, les méthodes demeurent toujours un moyen et non une fin. Les nouvelles formes de recherche n'en restent pas moins intéressantes, notamment pour celles qui touchent aux aspects matériels des œuvres d'art, domaine dans lequel – comme le note Van Eck – les historiens de l'art participent bel et bien à un travail collaboratif et interdisciplinaire.

Parce qu'elle accorde une grande importance au renouveau des méthodes, Van Eck salue les changements effectués par la NWO, vers 2000, dans son programme de recherches en sciences humaines. Comment ne pas se féliciter que les recherches répondent désormais à des normes internationales et qu'elles soient menées par des équipes interdisciplinaires, permettant de les rendre plus innovantes et d'en accroître le prestige ? Et qui refuserait de reconnaître les avantages de former des jeunes chercheurs dotés d'une vision plus internationale et ayant accès à des projets de grande échelle pouvant stimuler leur carrière ? Cependant ces avancées ne sont pas sans inconvénients : le budget de la recherche a pour une bonne part été ponctionné sur celui des universités. L'attribution des subventions à la recherche, selon des critères formulés par le Conseil des sciences humaines de la NWO où l'histoire de l'art n'est que faiblement représentée, a pour résultat de reléguer les historiens de l'art de fait à un rôle subalterne, et handicape la discipline. Les chercheurs, qui ne sont pas inscrits dans de grands programmes de recherche, y compris les plus talentueux d'entre eux, ont aujourd'hui plus de mal à obtenir ces aides. Il leur est également plus difficile d'accéder aux financements de la NWO dont peuvent bénéficier les projets interdisciplinaires en sciences humaines. Les procédures d'attribution des budgets sont en outre si longues et compliquées – et si jalonnées d'obstacles mis en place par les commissions de sélection – qu'il faut beaucoup de persévérance pour faire aboutir de telles démarches. On peut se demander s'il ne s'agit pas d'un véritable cas de sous-financement structurel et si les méthodes de sélection appliquées à des projets de recherche de qualité menés par des chercheurs talentueux ne s'apparentent pas à une offensive de découragement. Dès lors, on ne s'étonnera pas de la relative réticence des historiens de l'art, évoquée par Van Eck, à soumettre leurs demandes de projets, puisqu'ils s'attendent à ce qu'elles soient rejetées en raison des procédures fixées par la NWO. Le manque de moyens entraîne ainsi un gaspillage de talents.

Lorsque Van Eck constate que les historiens de l'art ont été lents et peu enclins à s'adapter à ces nouvelles circonstances, il est curieux qu'elle ne mette en doute ni le bien-fondé de la redistribution des sommes consacrées à la recherche, ni le changement de nature de ces recherches, désormais intégrées à de vastes projets auxquels les chercheurs n'accèdent que difficilement et qui favorisent une forme de compétition – outre l'émulation habituelle – générant une perte, d'argent et d'énergie.

Néanmoins, la NWO soutient de nombreuses recherches interdisciplinaires en sciences humaines, avec parfois d'excellents résultats, y compris dans le domaine de l'histoire de l'art. La série de publications *Ijkpuntenreeks*, qui replace la culture

néerlandaise – littérature, art, enseignement, religion, philosophie et sciences – au sein du contexte européen de 1650 à 2000, reposait notamment sur la collaboration fructueuse des historiens de l’art et de l’architecture – entre autres – rassemblés autour du projet « Nederlandse cultuur in Europese context »¹⁸. La NWO a également soutenu l’accord de coopération internationale entre les universités de Louvain et d’Utrecht pour l’étude « Unity and Discontinuity. Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530-1700) », dirigée par Krista De Jonge et Koen Ottenheim¹⁹, ainsi que le programme de recherche multidisciplinaire « Science4Arts »²⁰. Ce dernier, mené conjointement par des historiens de l’art et des chimistes, vise à comprendre le processus de réalisation des œuvres d’art afin de décider au mieux comment les conserver ou les restaurer. Les historiens de l’art prennent aussi activement part au programme « Transformaties in Kunst en Cultuur » de la NWO, qui mesure les effets de la technologie, du commerce et de la mondialisation sur l’art et de la culture²¹.

Au cœur du problème que soulève Van Eck se trouve l’autonomie même de l’histoire de l’art. Si celle-ci peut exister en l’absence d’images et de données visuelles, les fondements de la discipline risquent d’être sapés par un excès de recherches interdisciplinaires. Vouloir à tout prix renouveler les approches, alors qu’il s’agit de méthodes et de techniques qui ont fait leur preuve et sont toujours aussi utiles, témoigne selon moi d’une surévaluation de l’approche discursive et d’un goût de la nouveauté pour la nouveauté, même au prix de l’intégrité et de l’exigence scientifiques des travaux. Cette tendance est perceptible notamment à travers le jugement porté par Van Eck sur le livre de Svetlana Alpers *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* et sa condamnation des réactions critiques qu’il a suscitées. Eddy de Jongh, historien de l’art et iconologue à Utrecht, a été le critique le plus ardent de l’analyse d’Alpers²². Rappelons que, pour sa part, il envisage la peinture de genre néerlandaise du XVII^e siècle comme un art, qui renferme un symbolisme caché – qu’il s’agisse d’œuvres à dessein pédagogique ou divertissant – et qui revêt forcément une visée morale. Selon lui, la scène de genre n’était pas le reflet d’une réalité concrète, mais plutôt d’un faux-semblant de réalité. Par conséquent, le débat consistait notamment à savoir si la portée symbolique et moralisatrice de la peinture de genre remontait en partie à la tradition des emblèmes italiens, ce que les iconologistes approuvaient et ce qu’Alpers jugeait pour le moins invraisemblable. Selon elle, la peinture néerlandaise du XVII^e siècle exprimait avant tout l’aspiration des artistes à une plus grande compréhension de la réalité visuelle, alors que les historiens de l’art d’Utrecht – entre autres – interprétaient, au contraire, cette préoccupation du réalisme comme un retour à une vision surannée d’une époque révolue, qui ne reflétait pas la réalité de la vie quotidienne au XVII^e siècle aux Pays-Bas, comme cela fut souvent supposé par les historiens de l’art au XIX^e siècle.

Van Eck signale en outre une fragmentation croissante de l’histoire de l’art depuis 1980. Elle constate d’une part que l’histoire de l’art et l’histoire de l’architecture évoluent séparément, et que, d’autre part, les méthodes utilisées pour l’étude de l’époque moderne sont de plus en plus éloignées de celles employées pour les recherches en art contemporain – celles-ci ayant tiré parti des *Visual Studies* qui accordent moins d’importance au contexte historique de l’œuvre qu’à l’analyse de la signification de l’image. Pour la période moderne, Van Eck observe également une discontinuité croissante entre les études sur l’art néerlandais et sur l’art italien. Si son analyse est juste – et, sur ce point, elle me paraît irréfutable –, il me semble qu’il est temps de veiller à ce que le lien entre les diverses composantes de l’histoire de l’art soit rétabli plutôt que distendu davantage.

Enfin, Van Eck a passé sous silence la dimension sociale des recherches en histoire de l'art : les connaissances acquises devraient en effet pouvoir être utilisées. Les résultats des recherches universitaires pourraient être mis à profit par les musées (qui font de moins en moins de recherche aux Pays-Bas), non seulement pour des travaux pointus ou pour enrichir les activités pédagogiques et les expositions, mais aussi parce que ces institutions se doivent de documenter et de publier leurs collections et qu'il est nécessaire pour eux de proposer sans cesse de « nouveaux médias » et des interprétations qui continuent à faire connaître les collections et les objets. Or les liens entre la recherche universitaire et celle menée par les musées et les autres institutions culturelles, les accords de coopération qui en résultent, et les fruits de ces collaborations ne sont pas évoquées par Van Eck. Il est important que les musées aient les moyens de publier des catalogues d'exposition et de remplir ainsi leurs missions de recherche. Un centre de documentation spécialisé en l'histoire de l'art comme le célèbre Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) à La Haye doit pouvoir se consacrer – grâce à des projets variés, dont la numérisation des sources – au désenclavement scientifique et au traitement des documents afin de promouvoir le développement et la réalisation des recherches en histoire de l'art.

Dans le contexte actuel de coupes budgétaires dans les universités, les musées, le secteur de la recherche et de l'enseignement, ces aspirations pourraient paraître excessivement ambitieuses. Pourtant, l'histoire de l'art ne peut faire l'économie de ce progrès, ne serait-ce parce que l'art contemporain – y compris aux Pays-Bas – continue d'évoluer et de vivre, et qu'il a besoin de notre indéfectible soutien.

Deux approches opposées : une invitation à plus d'interaction

Anton Boschloo

Imaginons un lecteur qui, dans quelques années, serait curieux de connaître la pratique de l'histoire de l'art aux Pays-Bas à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle. En lisant le texte de Caroline van Eck, il pourrait légitimement penser que la recherche se trouve dans un état de stagnation généralisée, à l'exception de certains courants qui, heureusement, laissent entrevoir un peu d'espoir pour l'avenir. Ce lecteur fictif se ferait ainsi une idée partielle et négative du climat de la recherche en histoire de l'art à notre époque. Les recherches d'Auke van der Woud consacrées au débat sur l'architecture aux Pays-Bas de 1840 à 1900, un des exemples donnés par l'auteur pour illustrer ces nouveaux courants, ont en effet montré « la tendance des historiens à mettre systématiquement en avant P.J.H. Cuypers et Hendrick Berlage comme principaux agents de l'introduction du modernisme aux Pays-Bas, ignorant par là même d'autres courants majeurs comme l'éclectisme, inspiré par l'École des Beaux-Arts de Paris » et l'affranchissement à la « pensée moderniste sur cette période, qui ne retenait que les architectes dont l'œuvre semblait annoncer le Modernisme ». Dans son article, aussi brillant soit-il, Van Eck n'est-elle pas aussi quelque peu trop influencée par ce penchant moderniste qui tend à se concentrer exclusivement sur de nouveaux développements de la recherche ? N'accorde-t-elle pas une trop grande place à ces approches, qui à ses yeux font autorité, au détriment de courants peut-être moins en vue, mais non moins intéressants pour autant ?

Les changements institutionnels en matière de financement et de structuration de la recherche, initiés par le gouvernement et développés dans le cadre de programmes de recherche placés sous la tutelle de la NWO, ont eu selon Van Eck

un effet salubre, entraînant une ouverture des perspectives en histoire de l'art. La valorisation par la NWO de « projets collectifs et interdisciplinaires sur des thématiques vastes aux dépens des études monographiques », plus caractéristiques de l'histoire de l'art néerlandaise, a suscité de nouvelles approches. Voilà ce qui importe aux yeux de l'auteur : des recherches orientées par un programme global, entreprises par des participants issus de différentes disciplines qui, grâce à cette collaboration, peuvent introduire des « thématiques vastes ». Van Eck y voit l'avenir de l'histoire de l'art aux Pays-Bas. Je reconnais certes l'importance de stimuler ces nouvelles formes de recherche ainsi que la valeur des projets que l'auteur prend pour exemples. Cependant, il me semble que son enthousiasme pour des travaux collectifs, et largement interdisciplinaires, tels ceux auxquels elle participe, ne rend pas justice aux études d'un autre ordre menées aux Pays-Bas.

Au cours des vingt années dont il est question, de nombreux domaines, notamment celui des beaux-arts aux Pays-Bas et en Italie, mais aussi celui des arts appliqués – passé sous silence dans l'article de Van Eck – ont fait l'objet de travaux aussi remarquables que variés, menés par des universitaires ou par des conservateurs, et souvent en collaboration, notamment à l'occasion d'expositions. Beaucoup de ces recherches ont été en effet entreprises à l'intérieur de ce que l'auteur appelle « les frontières traditionnelles de l'histoire de l'art néerlandaise caractérisée par l'étude des artistes, des œuvres, du style et de l'iconographique », ce qui ne signifie pas pour autant qu'elles sont sans importance ni qu'elles ne peuvent conduire à des conclusions intéressantes. Elles s'inscrivent au contraire dans une solide tradition d'études variées, précises et nuancées, qui ont livré un vivier d'informations très riches. La recherche plus innovante, selon l'auteur, est celle qui pose des questions qui dépassent ces « frontières traditionnelles » de l'histoire de l'art. Or, l'une ne peut pas exister sans l'autre : les études monographiques – dont beaucoup, de grande qualité, prennent en considération les nouvelles idées développées en histoire de l'art – permettent à d'autres chercheurs de formuler des questions plus vastes et de mettre ses connaissances au profit des projets interdisciplinaires. En outre, non seulement cette tradition estimable de l'histoire de l'art apporte de nouvelles informations, mais les découvertes et les perspectives qu'elle inspire peuvent susciter des approches innovantes. Par exemple, le Rembrandt Research Project (RRP), un projet interdisciplinaire financé par la NWO, était initialement conçu pour proposer des réponses à des questions d'attribution « qui remontaient au début du XVIII^e siècle, voire plus tôt », selon les termes de Van Eck, mais en utilisant de nouvelles technologies. Selon elle, il n'est pas surprenant que le projet ne se soit pas déroulé de façon entièrement satisfaisante car, le positivisme savant, fort et implicite, qui le sous-tendait, s'est avéré un obstacle majeur à sa réalisation. Il a néanmoins apporté une grande quantité d'informations inédites et importantes et a conduit à des perspectives innovantes dans le domaine de l'histoire des techniques et pour comprendre les pratiques d'ateliers, ouvrant de nouvelles voies prometteuses dans ces champs²³.

Ce qui manque actuellement, c'est justement la collaboration entre ceux, d'une part, qui préfèrent formuler des questions larges dans un cadre interdisciplinaire, les historiens de l'art de formation théorique, et ceux, d'autre part, qui se concentrent sur l'étude d'objets dans un contexte historique. Aujourd'hui, les partisans de ces différentes démarches travaillent séparément. Ceux d'entre nous qui ont une formation plus théorique, orientée sur des questions méthodologiques, ont tendance à regarder d'un peu haut ceux qui travaillent dans une perspective monographique en se demandant pourquoi ils ne s'intéressent pas aux questions plus

larges. Réciproquement, ces derniers ne montrent souvent que peu d'intérêt pour les questions plus théoriques ; ils regrettent le manque de relation à l'œuvre elle-même et s'irritent de la terminologie hermétique dans laquelle sont formulés ces travaux. Le clivage entre ces deux approches fondamentalement différentes se concrétise dans l'attribution du budget pour la recherche par la NWO. Un petit nombre de partisans de la « méthodologie » l'emporte régulièrement, alors que les adeptes de l'approche plus traditionnelle ont beaucoup de mal à se voir octroyer des crédits, le *Rembrandt Research Project* faisant exception à la règle, sans doute également en raison de l'intérêt pour les nouvelles technologies. Maintenir le *statu quo* signifierait une grande perte pour la recherche en histoire de l'art, notamment pour les travaux menés dans le cadre des universités, car il y a de grandes chances, comme le prédit Caroline van Eck, que la NWO devienne la principale source de subventions. Raison de plus pour encourager la collaboration entre les historiens de l'art quelle que soit leur approche – que ce soit dans le contexte d'une recherche interdisciplinaire ou pas. Mettre en place davantage d'échanges – comme par exemple le programme sur le Siècle d'or porté par le Amsterdams Centrum voor de Studie van de Gouden Eeuw²⁴ – représenterait ainsi une avancée fructueuse pour la recherche aux Pays-Bas et ouvrirait de nouvelles perspectives, ce qui ne serait pas un luxe.

Enfin, j'exprimerai un souhait personnel qui me tient à cœur, en réaction à ce qui semble pour Caroline Van Eck être une évidence : « La recherche nourrie par un intérêt individuel ne peut exister que si elle correspond aux thèmes et critères d'excellence tels qu'ils sont définis par la NWO ». Je souhaite que, dans le domaine de la recherche, le gouvernement néerlandais adopte une politique qui continue à réserver une place aux projets individuels, menés à petite échelle ; selon moi, il est important que, outre les programmes collectifs interdisciplinaires, les recherches individuelles puissent être maintenues. Au sein de grands projets, les jeunes chercheurs se voient octroyer une place et une mission qui, même s'ils s'en acquittent avec brio, sont nécessairement restreintes. Dans les projets plus modestes menés indépendamment de ces programmes, le chercheur est libre de formuler ses propres questions et peut procéder de façon très personnelle. Cette démarche a plus de chance de déboucher sur des résultats inattendus et d'offrir de nouvelles perspectives aussi indispensables à l'épanouissement de la pratique scientifique qu'un programme de recherche de grande envergure. Alors que je faisais mes études, en 1962, *l'Antirinasimento* d'Eugenio Battisti parut chez Feltrinelli. Il s'agit d'une étude très complète de ce que l'on pourrait appeler la face cachée de la Renaissance. L'auteur dévoile des aspects de cette période qui avaient été laissés jusqu'alors dans l'ombre parce qu'ils ne correspondaient pas à l'image que l'on s'en faisait, à savoir un mouvement parfait, abouti et harmonieux. Les titres de certains chapitres pouvaient surprendre, « Le radici archeologiche delle fiabe », « Nascita della strega », « La magia degli elementi », « Astrologia, utopia, ragione », etc. Voilà un ouvrage original, presque subversif, pour lequel il est difficile de dire quelle méthode de recherche a été appliquée, un livre d'une grande érudition, d'une grande richesse, quand bien même chaotique parfois. Fruit d'une recherche qui couvre de nombreux aspects, réalisée par une seule personne, loin de toute forme de programme et de collaboration interdisciplinaire, c'est l'un des livres qui m'a le plus fasciné et inspiré dans le domaine de l'histoire de l'art, ou plutôt de l'histoire culturelle. Peu d'entre nous seraient en mesure aujourd'hui d'écrire un tel ouvrage, ne serait-ce que par manque de temps, mais je plaide pour que la recherche reste un lieu de liberté où il demeure possible de formuler ses propres questions et de développer ses propres opinions. Dans une interview récente, le célèbre biologiste

Geerat Vermeij soulignait la nature individualiste de la recherche : « La science ne peut naître que d'une implication personnelle. [...] Cela est important, surtout à une époque qui valorise à l'extrême le travail en équipe. Travailler en groupe est important pour explorer une découverte déjà faite, mais pour trouver des idées vraiment nouvelles, des innovations, je pense qu'il est nécessaire de travailler seul »²⁵.

Nota bene : ce texte résulte d'un échange de courriels.

* Ces textes ont été traduits par Mireille Cohendy, Emmanuelle Delanoë-Brun et Édouard Vergnon.

1. Michael Podro a souligné la pérennité de l'héritage intellectuel de ces historiens de l'art dans son ouvrage *The Critical Historians of Art*, New Haven, 1982. Son œuvre a impulsé un intérêt récent pour l'historiographie de l'histoire de l'art qui, alimentant encore aujourd'hui les débats méthodologiques, a donné lieu à de nombreuses traductions d'ouvrages clés d'historiens de l'art allemands ou autrichiens, originairement parus avant la guerre. En témoignent les traductions des publications suivantes : Alois Riegel, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893, parue en 1992 pour la traduction aux États-Unis, (*Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, Princeton, 1992), et en 2002 pour la traduction française (*Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, 2002) ; Alois Riegel, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienne, 1908, traduit en anglais (*The Origins of Baroque Art in Rome*, Los Angeles, 2010) ; et des textes d'Aby Warburg sur la renaissance de l'art classique (par exemple, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles, 1999).

2. Stephen Bann, « Histoire de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne : grandes tendances et nouveaux débats », dans *Perspective. La revue de l'INHA*, 2007-2, p. 207-230.

3. Pour plus d'informations sur le projet, voir son site Internet : www.rembrandtresearchproject.org.

4. Ernst van de Wetering, « Connoisseurship and Rembrandt's Paintings: new directions in the Rembrandt Research Project », dans *Burlington Magazine*, 150, février 2008 p. 83-90 ; Ernst van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings, V, Small-Scale History Paintings*, Berlin, 2010, voir en particulier le premier chapitre « Towards a Reconstruction of Rembrandt's Art Theory », p. 3-140.

5. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch*

Art in the Seventeenth Century, Chicago, 1983 [éd. fr. : *L'Art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, 1990].

6. La première chaire consacrée à l'histoire de l'architecture, occupée par des architectes, fut créée à l'université de Delft en 1863.

7. Alina A. Payne, « Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, 54, septembre 1994.

8. Auke van der Woud, *Waarheid en Karakter: het debat over Bouwkunst 1840-1900*, Rotterdam, 1997 [éd. angl. : *The Art of Building*, Aldershot, 2001].

9. Il s'agit en l'occurrence d'évaluer les candidatures selon une série de critères : d'une part la cohérence et la portée novatrice du dossier, et d'autre part le nombre d'articles acceptés dans des revues internationales à comité de lecture, de monographies publiées chez des éditeurs spécialisés et de thèses dirigées. Le temps nécessaire pour la publication de tous ces textes est également un facteur pris en compte dans la sélection.

10. Francis Haskell, *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, 1991 [éd. orig. : *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Londres, 1963].

11. Henk van Veen, *Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge, 2006.

12. Voir les publications issues de ce centre : www.goldenage.uva.nl/acga-research/publications.cfm.

13. Voir par exemple, Machtelt Israëls, *Sassetta's Madonna della Neve: An Image of Patronage*, Leyde, 2003.

14. Bert Treffers, *Een hemel op aarde: extase in de Romeinse Barok*, Nimègue, 1995.

15. Les résultats de ce projet seront publiés dans une série d'ouvrages intitulée *Art and Agency/ Kunst und Wirkmacht*, publié à partir de 2012 par l'Akademie Verlag à Berlin, la Warburg-Haus

à Hambourg et la Leiden University Press. Sur Pietro Bembo, voir Elsje van Kessel, « Staging Bianca Capello: Painting and theatricality in sixteenth-century Venice », dans *Art History*, 33/2, 2010, p. 278-291.

16. Dans son article, Van Eck n'évoque pratiquement pas l'actualité de la recherche en France, alors que la théorie française a largement contribué à l'apparition des *Visual Studies*.

17. Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, Londres, 1994.

18. *IJkpuntenreeks* se compose de cinq volumes auxquels ont collaboré des auteurs provenant de différentes disciplines des sciences humaines, dont l'histoire de l'art. Publiées entre 1999 et 2001, chacun couvrait une période, 1650, 1800, 1900, 1950, et s'achevaient par une synthèse. Voir Willem Frijhoff, Marijke Spies, *1650: Bevochten eendracht*, La Haye, 1999 ; Joost Jakobus Kloek, Wijnandus Wilhelmus Mijnhardt, Eveline Koolhaas-Grosfeld, *1800: Blauwdrukken voor een samenleving*, La Haye, 2001 ; Jan Bank, Maarten van Buuren, Marianne Braun, *1900: Hoogtij van burgerlijke cultuur*, La Haye, 2000 ; C. J. M. Schuyt, Sandra van Voorst, Ed Taverne, *1950: Welvaart in zwart-wit*, La Haye, 2000 ; Douwe Fokkema, Frans Grijzenhout, *Rekenschap: 1650-2000*, La Haye, 2001.

19. Krista De Jonge, Koen Ottenheim éd., *Unity and Discontinuity: Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530-1700)*, Turnhout, 2007.

20. Voir www.nwo.nl/science4arts.

21. Voir www.nwo.nl/nwohome.nsf/pages/NWOP_5CYFDC.

22. Pour une première critique de De Jongh sur le travail d'Alpers, voir Eddy de Jongh, « Boekbespreking Svetlana Alpers. *The Art*

of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century », dans *Simiolus*, 14, 1984, p. 51-59. Pour comprendre ce débat qui a duré de longues années, voir Heidi de Mare, « De verbeelding onder vuur. Het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici », dans *Theoretische Geschiedenis*, 24/2, 1997, p. 113-132.

23. Dans cette lignée, un des exemples significatif est celui du programme de recherche interdisciplinaire « Science4arts », portée par la NWO, qui a pour objectif d'étudier les processus chimiques et physiques ayant une incidence sur la transformation des œuvres d'art et leur conservation. Les études suivantes menées au sein de ce projet témoignent de la diversité des champs abordés : « The history and meaning of ceramic repairs », « Climatic effects on decorated wood panels », « Interdisciplinary Van Eyck Studies: Conservation issues related to panel paintings from the van Eyck group (1420-1440) in scientific and art historical context ». Pour plus d'information, voir www.nwo.nl/nwohome.nsf/pages/NWOP_8ASET.

24. Le projet porte sur la construction de la république des Provinces-Unies, sur sa portée économique, politique et culturelle au sein de l'Europe et dans le monde, et sur son passage vers une position moins dominante au sein du contexte international, dans le cadre de recherches interdisciplinaires. Pour plus d'information, voir le site du Amsterdams Centrum voor de Studie van de Gouden Eeuw : <http://cf.uba.uva.nl/gouden-eeuw>.

25. « Ik wil het leven doorgronden », dans *De Groene Amsterdammer*, 135/25, 23 juin 2011, p. 36.

Mots-clés : culture visuelle, débats méthodologiques, politiques de recherche, programmes collectifs, transdisciplinarité.